

# **LA IMAGEN Y LA PRESENTACION DEL MUNDO INTERIOR. EL CINE HAGIOGRÁFICO**

ANGEL LUIS HUESO MONTÓN  
Universidad de Santiago de Compostela

## **Resumen:**

En este trabajo se reflexiona sobre la singularidad del cine hagiográfico dentro del contexto de las biografías cinematográficas. Se plantea la forma en que las claves biográficas son aplicadas al estudio de la vida de los santos, a la vez que se reflexiona sobre las grandes etapas de desarrollo de este tipo de películas: por una parte, las décadas de los años 40 a los 60 y, por otra, los últimos momentos del pasado siglo. En ambos casos se presentan las claves (religiosas, historiográficas y cinematográficas) que contextualizan a esos filmes y se reflexiona brevemente sobre algunas de las obras más significativas de cada momento.

**Palabras clave:** Hagiografía cinematográfica, biografía cinematográfica, cine histórico, historia del cine.

## **Abstract:**

In this work, we reflect about the singularity of hagiographic films in the wider context of film biographies. We show here the main particular key points of this genre, applied specifically to saints' lives. We also study the main stages in the development of such sub-genre: on one hand, the period from the 1940s to the 1960s, on the other hand, the last decade of the 20<sup>th</sup> century. From both cases we present the main features (either religious, historiographic or filmic) that characterize these hagiographic films, showing as well some significant examples.

**Keywords:** Hagiographic films, biopics, historical cinema, film history.

La biografía cinematográfica se nos presenta como un “corpus” de una gran complejidad y con múltiples variables; de ahí deriva la importancia que puede adquirir para comprender, a través de ella, el sentido que tienen determinadas imágenes para la sociedad que las produce y las distintas generaciones que las reciben a lo largo de los años.

En este trabajo vamos a centrar nuestra atención en un caso específico de las biografías en el cine, aquel que se detiene en la hagiografía o vidas de santos.

Pero, previamente, deberemos recordar aunque sea brevemente y puesto que ya los hemos tratado en otras ocasiones<sup>1</sup>, algunos de los parámetros con los que se mueve la biografía, sea del tipo que sea. Es algo obvio que nos encontramos ante obras centradas en personajes que poseen una singularidad muy fuerte, lo que les dota de un especial atractivo para aquellos lectores o espectadores que se aproximan a ellos; esta vertiente social del personaje es la que confiere a las biografías de una singularidad y viveza entre todas las manifestaciones de interpretación del pasado histórico, dado que las generaciones de épocas diferentes pueden llegar a sentir las vidas de esos antepasados como si siguieran vinculadas directamente con el presente.

Junto a ello debe tenerse en cuenta la necesidad de alcanzar un equilibrio entre el personaje individual y el contexto histórico<sup>2</sup>, puesto que si entendemos al primero como totalmente autónomo (como hizo en gran parte la historiografía positivista) corremos el peligro de no llegar a comprenderlo en su pleno sentido; la incardinación del individuo, por muy señero que sea, en unas coordenadas precisas lo enriquece de manera muy considerable y coadyuva a su interpretación y comprensión.

De la fusión de los aspectos anteriores se deriva de manera natural un fuerte componente pedagógico-ejemplificador<sup>3</sup>; esos seres que han marcado la historia de manera indeleble son vistos por sus semejantes como un modelo que no puede ignorarse y que, a lo largo de los años y a pesar de los cambios generacionales, mantiene su fuerza para cada individuo.

Se ha apuntado que todas estas claves de la biografía plantean un peligro que los autores deben solventar. Es necesario conseguir un distanciamiento en relación al personaje<sup>4</sup>, romper la empatía que de manera natural surge hacia él y mantener un equilibrio valorador de los aspectos positivos y negativos que coexisten en todo ser humano.

---

<sup>1</sup> A. L. Hueso: La biografía como modelo histórico-cinematográfico, *Historia Contemporánea*, nº 22 (2001), 97-115 y Criterios historiográficos en el cine biográfico español, *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXXe siècles)*, "Hispanística XX", nº 23 (2008), 367-378.

<sup>2</sup> Bianca Valota: Storia e Biografia, *Storia della Storiografia!*, nº 1 (1982), 95.

<sup>3</sup> Sergio Romano: Considerazione sulla biografia storica, *Storia della Storiografia*, nº 3 (1983), 116-117.

<sup>4</sup> Richard Holmes: *Biography: Inventing the Truth*, en John Batchelor (ed.): *The Art of Literary Biography*. Oxford, Clarendon Press, 1995, 15-25.

Teniendo en cuenta todas estas premisas generalistas, debemos preguntarnos por el sentido de la hagiografía. Partiendo de la definición más elemental, aquella que nos ofrece el **diccionario** de la Real Academia Española se trata de “la historia de la vida de los santos”; esta conceptualización es la que ha perdurado a lo largo de los siglos (desde la época de la Iglesia primitiva) para referirse a las obras en las que se deja constancia de la singularidad espiritual de aquellas personas que han merecido el reconocimiento como tales por parte de la comunidad eclesial.

La hagiografía cinematográfica se mueve en los mismos parámetros en que lo hace la literaria, de manera que todas aquellas claves que eran aplicables a la biografía en general y a la hagiografía en particular, los encontramos en las obras a las que nos referiremos más adelante. Bien es verdad que hay algunos rasgos generales que en las obras centradas en la vida de los santos adquieren una especial singularidad; de esta manera no deberemos dejar nunca de lado la vinculación al contexto social (y en esta línea se ha resaltado el carácter de “ciencia de la memoria” que posee), los rasgos ejemplarizantes y edificantes que posee el protagonista que se plasman en una finalidad didáctica muy fuerte y la trascendencia vital<sup>5</sup> con la que es contemplada su existencia.

Sin embargo, y aún admitiendo estos principios básicos, encontramos una serie de matices interpretativos que debemos valorar al reflexionar sobre la hagiografía cinematográfica.

Lo primero que podemos destacar es la pretensión de singularizar este tipo de películas buscando para ello una profundización en algunas claves, de forma que puedan identificarlas dentro de parámetros cinematográficos similares; de donde ha surgido la denominación de “Hagiopic”<sup>6</sup>, aunque no se realice una explicitación conceptual clara. Por ello no nos puede extrañar que se produzca una confusión metodológica (a nuestro modo de ver) por parte de algunos autores cuando incluyen en este subgénero las referencias a las películas centradas en la figura de Jesús. Pensamos que las características propias de Cristo

---

<sup>5</sup> Réginald Grégoire: *Manuale di Agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*. Fabriano, Monasterio San Silvestro Abate, 1987, pp. 12-13. También Antonio Garmendia de Otaola: *El film hagiográfico*, en *Pedagogía*, IX, nº 34 (abril-junio 1951), p. 294.

<sup>6</sup> Véase Pamela Grace: *The Religious Film. Christianity and the Hagiopic*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

(Hijo de Dios) lo diferencian radicalmente de lo que es una aproximación a la representación de personajes solamente mortales.

En relación a la vinculación con el contexto social, surge en ocasiones el error de convertir los filmes sobre las vidas de santos en una acumulación de pruebas documentales y deseos de reafirmar el realismo histórico como si de esa manera se consiguiera reforzar la ejemplaridad de los personajes<sup>7</sup>.

Sin embargo, pensamos que el problema más importante surge en torno a la posibilidad de representación de la santidad (de los elementos religiosos) a través de las claves icónicas de la imagen. Dice Christine de Montvalon que como en el caso del amor, la santidad no se deja capturar por la cámara y de ese modo se mezclan lo visible y lo invisible, la subjetividad y lo real, la emoción y la razón<sup>8</sup>.

Esta situación está profundamente unida a las continuas reflexiones que se han planteado a nivel conceptual sobre el mismo carácter de la imagen cinematográfica. No podemos ignorar que las imágenes siempre son percibidas por el espectador en presente, es decir, para nosotros aquello que llega a nuestros sentidos es inmediato y concreto; a ello se une la fuerza de la representación y el atractivo que genera en el espectador hasta arrastrarlo a vivir aquello que percibe con una fuerza indudable, de tal manera que la lucha perenne en las imágenes entre el realismo y la ficción es algo en lo que nos vemos inmersos sin poder evitarlo.

Es fácil de comprender que con estas premisas la posibilidad de representación del mundo interior (que hemos incorporado al título de estas páginas) se convierta en uno de los caballos de batalla y de discusión más importantes para este tipo de películas<sup>9</sup>. No podemos ignorar que son muchas las películas fallidas en este aspecto puesto que confunden la santidad con una mera acumulación de rasgos externos, en la mayoría de las ocasiones simplemente bondadosos o piadosos.

---

<sup>7</sup> Christine de Montvalon: *Les saints, fous de Dieu ou sages comme des images*, en *Le film religieux*. París, Notre Histoire-Corlet, 1988, p. 45.

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> Garmendia de Otaola: *Ob. cit.*, pp. 298-299

Pero, a nuestro modo de ver, la mayor dificultad de este tipo de cine es encontrar el equilibrio entre la representación externa y la fuerza del mundo interior; en muchas ocasiones se percibe claramente que los cineastas se han conformado con sobrevolar este problema, no abordarlo en toda su profundidad y renunciar a transmitir toda la espiritualidad que se encuentra en esos seres vinculados de manera especial con la divinidad. Bien es verdad que en determinadas ocasiones nos encontramos con obras profundamente religiosas en este sentido, como es el caso de una película como *Ordet* de Dreyer en la que lo religioso y trascendente se hace cercano al espectador

En relación con los rasgos generales de las biografías, que apuntábamos anteriormente, hay que llamar la atención también sobre la importancia que alcanza el matiz pedagógico-ejemplificador en este tipo de obras. En la hagiografía el componente ejemplarizante y fuertemente didáctico (que ha sido una constante en este cine desde sus orígenes<sup>10</sup>), adquiere un claro carácter “apologético”, es decir, se busca proponer un modelo de vida cristiano digno de ser imitado<sup>11</sup>.

Ello ha llevado a algunos autores, y fundamentalmente a los productores que impulsaban este modelo de filmes, a considerar que este tipo de cine debe alcanzar una utilidad divulgativa y formativa<sup>12</sup>. Siendo importante este planteamiento, es peligroso convertirlo en el eje y motor exclusivo de estas películas, pues en muchas ocasiones constatamos que ha conducido, relacionado con la superficialidad historicista que comentábamos anteriormente, a obras profundamente vacías y que no consiguen transmitir al espectador ninguna sensación de lo que es la santidad. Este matiz no lo deberemos perder de vista en ningún momento pues, desgraciadamente, nos servirá para poder comprender la propia evolución de este subgénero y algunas de sus derivaciones.

Teniendo en cuenta todas estas premisas es como podremos realizar una reflexión sobre los modelos y fases por las que ha ido pasando el cine hagiográfico, recordando siempre que debemos evitar caer en una mera enumeración de filmes que han sido más o menos

---

<sup>10</sup> François de la Bretèque; *Les films hagiographiques das le cinéma des premiers temps*, en *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Saint-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 125.

<sup>11</sup> Leandro Castellani: *Temí e figure del cinema religioso*. Torino, Elle, 1994, p. 44

<sup>12</sup> Garmendia de Otaola: *Ob. cit.*, p. 291.

singulares o que han alcanzado un cierto éxito de público, buscando, por el contrario, establecer unas premisas de una cierta generalización, constatar la existencia de determinadas corrientes o influencias y plantear una serie de posibles líneas de investigación de cara al futuro.

Aunque pretendamos esta reflexión configuradora, no podemos olvidar la existencia de dos personajes que han merecido una especial atención a lo largo de toda la historia del cinematógrafo como han sido Juana de Arco y Francisco de Asís, de manera que aunque no los estudiemos con detenimiento sí que haremos mención a obras concretas que se han detenido en su singularidad.

### **ETAPA DEL ESPLENDOR DEL CINE HAGIOGRÁFICO**

Su desarrollo se produce en las décadas centrales del siglo XX, en concreto en el período que va de los años cuarenta a los sesenta, aunque las claves que vamos a contemplar se presentan también en filmes de momentos anteriores y posteriores.

Como no podía ser de otra manera (sobre todo teniendo en cuenta el reconocimiento de la ejemplaridad de los santos y su proclamación como tales por la Iglesia), las más importantes manifestaciones de este cine se producen en los países católicos y, fundamentalmente, europeos. La presencia en el cine estadounidense responderá, en la mayoría de las ocasiones, a la necesidad de afirmación y los deseos de consolidación en que se ven envueltos los grupos católicos más dinámicos de aquella sociedad, sobre todo en determinados momentos en que precisan dejar constancia de su participación en la vida pública del país y de su singularidad en el conjunto de religiones cristianas.

Para comprender con mayor exactitud el desarrollo del cine hagiográfico en esas décadas no podemos dejar de recordar algunas de las claves del contexto socio-religioso que lo impulsa. Porque es importante recordar el cambio de actitud adoptado por la Iglesia Católica ante el mundo de la imagen animada a partir de la encíclica “Vigilanti Cura” de Pio XI y proclamada en 1939; desde ese momento la Iglesia reclama a sus seguidores una participación más activa ante el cine, lo que viene a refrendar movimientos que en esa misma

década empezaban a desarrollar una serie de actividades cinematográficas como era la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC) y sus diversas delegaciones nacionales.

A partir de ese momento y a lo largo de los años cuarenta y cincuenta vamos a ser testigos de una auténtica eclosión de cine vinculado a las creencias católicas, y en concreto a las vidas de santos; serán los años del pontificado de Pío XII (considerado por algunos como auténtico impulsor de la encíclica citada anteriormente desde su puesto de Secretario de Estado de Pío XI) en los el propio Papa impulsará la participación de los católicos en el mundo del cine a través de la producción, la distribución de filmes, la catequesis, etc. y que tendrá un respaldo continuo por parte del Pontífice como son los discursos sobre el Film Ideal o la encíclica “Miranda Prorsus” del año 1957.

En esta línea encontramos en el cine español (como caso más cercano a nosotros) la aparición de una serie de productoras y distribuidoras que sintiéndose plenamente implicadas con el pensamiento católico desarrollan una actividad de cierta continuidad y con logros que deben ser tenidos en cuenta<sup>13</sup>.

Sin ánimo de ser exhaustivos, creemos que es importante citar algunos filmes que adquirieron relieve en el momento de su lanzamiento al mercado y que han quedado consagrados como paradigmáticos en épocas posteriores. Una obra como *Cielo sobre el pantano* (Cielo sulla palude,) realizada por Alberto Genina en 1949 y centrada en la vida y muerte de Santa María Goretti, utiliza de manera importante y significativa las claves neorrealistas, aunque el director no milite en este movimiento, para presentarnos la cotidianidad de la religión en la vida diaria y la simplicidad de la protagonista para entender el sentido de su muerte. De alguna manera esta película podría relacionarse con una obra posterior como es *El árbol de los zuecos* (L'albero degli zoccoli, 1978) de Ermanno Olmi y en la que la confianza en Dios y la consiguiente visión providencialista de la vida son los soportes en los que se apoyan los campesinos bergamascos sometidos a una vida dura y llena de dificultades.

---

<sup>13</sup> No pueden olvidarse las aproximaciones realizadas a estos temas por Juan Antonio Martínez Bretón: *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid, Harofarma, 1988 y los interesantes trabajos que Fernando Sanz Ferreruela ha dedicado a este tipo de actividades.



*Cielo sobre el pantano.* (A Genina, 1949)

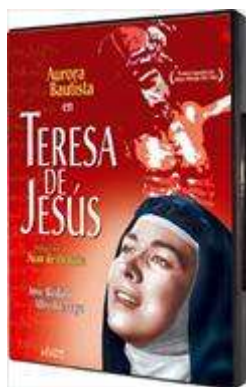
En el ámbito francés aparecieron dos obras muy singulares. Por una parte *Monsieur Vincent* dirigida en 1947 por Maurice Cloche y centrada en la vida de San Vicente de Paul; este filme fue presentado como un reto “cultural” del cine religioso del momento, puesto que además de ser interpretado con Pierre Fresnay, uno de los actores emblemáticos del momento contaba con diálogos de Jean Anouilh. Unos años después, por otra parte, se estrenó el filme *Almas en lucha* (*Le sorcier du ciel*, 1949) bajo la responsabilidad de Marcel Blistène, que se centra en la personalidad de San Juan Bautista Vianney, el denominado cura de Ars, y que había sido declarado patrono de los párrocos católicos.



*Monsieur Vincent* (M. Cloche, 1947)



Centrándonos en el caso español, no debemos ignorar el importante número de películas que se realizan en estos años en nuestro país y entre las que podemos citar: *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1948) que centra su atención en la vocación de Ignacio de Loyola y los orígenes de la Compañía de Jesús; *Molokai* (Luis Lucia, 1959), sobre el padre Damián y su trabajo con los leprosos en la isla que da título al filme; *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961) en la que la interpretación de Aurora Bautista se convertía en el soporte para transmitir la transformación de la joven religiosa en una luchadora reformista del Carmelo, concediendo importancia a las reflexiones sobre el contexto socio-histórico del momento<sup>14</sup>.



*Teresa de Jesús* (J. de Orduña. 1961)

En la misma línea pero con una entidad diferente encontramos las obras *Fray Escoba* (R. Torrado, 1961), centrada en la personalidad del entonces beato y posterior santo Martín de Porres y en la que el apoyo de la prensa oficialista fue importante<sup>15</sup>; *Rosa de Lima* (José María Ellorieta, 1962) sobre la santa peruana; *Isidro el labrador*, realizada por Rafael J.

---

<sup>14</sup> Jorge Castillejo: *Las películas de Aurora Bautista*. Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1998, pp. 122-125. No confundir con el guión Carlos Blanco que no fue aprobado por la censura y que no llegó a realizarse; véase Juan Cobos: *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la Historia*. Valladolid, 45 Semana Internacional de Cine, 2001, pp. 30, 80 y 91.

<sup>15</sup> José Luis Castro de Paz y Jaime Pena Pérez: *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1993, pp. 51 y 75-76. La figura de San Martín de Porres ha merecido una cierta atención en el cine sudamericano; así aparece en algunos momentos del filme *Milagros de San Martín de Porres* producción mexicana dirigida por Rafael Baldón en 1963, si bien contamos con una obra dedicada totalmente a él como es *Un mulato llamado Martín (La vida de San Martín de Porres)* realizada por Tito Davison en 1974 en coproducción mexicano-peruana y que cuenta con la interpretación de René Muñoz, protagonista de la obra de Ramón Torrado (agradezco a mi buen amigo y magnífico historiador Eduardo de la Vega estos datos).

Salvia en 1963 y que reconstruye la vida del patrono de Madrid y, finalmente, *El señor de La Salle* (Luis César Amadori, 1965) recuperando la personalidad del fundador de los Hermanos de las Escuelas Cristianas y su labor educativa.

Es necesario resaltar que en la mayoría, por no decir la totalidad, de estas películas solemos encontrar una visión muy estereotipada de la santidad que en muchas ocasiones es sustituida por una mera acumulación de claves ambientales con las que se pretende definir al personaje; a ello se une el recurso a una serie de tópicos estéticos (uso de la música, la fórmula declamatoria a la hora de hablar los personajes pretendiendo con ello una mayor trascendencia) profundamente superficiales. Todo ello nos conduce a constatar que la mayoría no consiguen transmitir la fuerza interior que debe representar la fe y que la superficialidad de su planteamiento hace que estas obras hayan quedado muy superadas al desaparecer el contexto en el que surgieron.

## **TRANSFORMACIÓN EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX**

Afirmar que en las últimas décadas el cine biográfico, y por ende el hagiográfico, ha experimentado una serie de transformaciones es totalmente obvio; lo interesante es constatar esa serie de nuevas claves que nos pueden hacer hablar de una nueva concepción de la hagiografía cinematográfica.

No podemos dejar de subrayar los cambios de perspectiva que ha experimentado en este campo la Iglesia Católica a partir del Concilio Vaticano II; la nueva percepción de los medios de comunicación (y que queda ejemplarizada en el documento conciliar sobre este ámbito) pone de manifiesto que el cine se diluye entre otras formas expresivas que van apareciendo o adquiriendo una nueva singularidad de acuerdo con las transformaciones tecnológicas y sociales.

A ello se une la pérdida de importancia de movimientos como la OCIC (a pesar de que perdura actualmente) sobre todo en su faceta reivindicadora puesto que, igualmente, se difumina en gran parte la presencia militante religiosa dentro de la industria y el comercio cinematográfico.

Por otra parte, somos conscientes de la profunda transformación que el mundo historiográfico mundial experimentó a partir de la década de los años sesenta; la

incorporación de nuevas visiones y fórmulas para historiar el pasado, en las que adquiere un sentido especial la pluralidad de perspectivas y el ritmo cambiante a que se ven sometidas, se une a una visión más social y menos individualista de la historia, de tal manera que pierden fuerza los estudios centrados en individuos singulares concebidos como dinamizadores de la historia, si bien en determinadas ocasiones los estudios psicoanalistas imprimen una nueva perspectiva a este tipo de obras, en beneficio de aquellos otros en los que el protagonismo histórico recae en un grupo más o menos amplio que se transforma en el motor de los nuevos caminos que afronta la sociedad.

En tercer lugar, e íntimamente relacionado con los apuntados anteriormente, debemos de constatar las inflexiones que experimenta la evolución del propio cine a lo largo de las décadas finales del siglo pasado. El desarrollo de lo que se ha denominado cine moderno se plantea en multitud de niveles, como pueden ser la nueva forma de utilización de los recursos de la propia imagen animada, la búsqueda de nuevas formas expresivas, el desarrollo de códigos narrativos diferentes a los que estaban consagrados en las décadas del cine clásico, la búsqueda de nuevas formas de aproximación a un público también cambiante y cada vez más plural, la preocupación no nueva pero sí diferente de abordar temas de corte más social.

De manera singular debemos destacar que en el nuevo cine, presidido en gran parte por el predominio de la evidencia de la imagen frente a un alto nivel de sugerencia que se daba en épocas anteriores, se desarrolla un fuerte dilema para el tipo de cine que estamos considerando; la fuerza de la imagen inmediata y cercana parece compaginar mal con un tema difícilmente tangible como es el de la santidad, de forma que se plantea un dilema no sólo conceptual sino también expresivo.

En esta línea no podemos olvidar la importancia que tuvieron planteamientos desarrollados por autores como Roberto Rossellini o Pier Paolo Pasolini. En el caso del primero debemos considerar su concepción de la imagen como constructora de la historia, con antecedentes en el campo que tratamos como es el de *Francesco, giullare di Dio* (1950), obra en la que la simplicidad reflejaba el sentido vital y religioso de los mismos personajes, a lo que se unió posteriormente la importancia de sus obras para televisión en el período de los

años sesenta y setenta en las que el realismo de la imagen y la sencillez expositiva se convierten en elementos motores de la representación del pasado<sup>16</sup>.

La repercusión de una obra como *El Evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) fue más allá de la ideología marxista de su autor, incidiendo en la trascendencia que podía percibirse tras una imagen cargada de realismo (el mismo título original hacía hincapié en la humanidad de Cristo resaltando la del mismo autor del evangelio) y dando origen a una serie de reflexiones sobre las posibilidades del cine religioso, de la representación icónica de los elementos espirituales merced a los recursos de la puesta en escena y la riqueza de contenidos que pueden expresarse en una obra unitaria como es un filme<sup>17</sup>.

En esos mismos años y planteamientos y resultados diferentes se presenta una obra como es *Francesco di Assisi* (1966) responsabilidad de la directora italiana Liliana Cavani, la cual realiza una libre interpretación del personaje tantas veces abordado en imágenes, de forma que aunque mantiene un desarrollo cronológico muy estricto incide en un profundo individualismo. Años más tarde, en 1989, volverá sobre este mismo tema en su filme *Francesco*, condicionado en gran parte por el protagonismo de Mickey Rourke y su histrionismo interpretativo.

Teniendo en cuenta todos estos factores podemos apuntar una serie de películas que consideramos como representativas de las nuevas formas del cine hagiográfico, es decir, aquel que responde no sólo a los nuevos criterios estético-narrativos del cine más actual, sino también, y de manera decisiva, a una nueva concepción de la santidad y su incardinación en las realidades vitales de una sociedad concreta.

*Thérèse* dirigida por Alain Cavalier en 1987 representa una aproximación a la figura de Santa Teresa de Lisieux; se trata de un filme que estuvo acompañado de discusión sobre el difícil equilibrio entre lo intangible de los elementos religiosos y lo concreto y muy inmediato

---

<sup>16</sup> François Amy de la Bretèque: *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. París, Honoré Champion editeur, 2004, pp. 222-225. Véase también Francisco Juan García: *Francesco, juglar de Dios: San Francisco de Asis según Roberto Rossellini*, Actas del 2º Curso de verano "El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco de Asis en la historia y el arte andaluz". Córdoba, Cajamadrid, 1998, pp.407-427.

<sup>17</sup> Fernando González: *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.

de la vida cotidiana, sobre todo teniendo en cuenta que su autor deja de lado toda tentativa de reconstrucción histórica realista e incide de manera decisiva en una mezcla de lo profano y lo sagrado y en la ausencia-presencia de Dios que no es nombrado pero si continuamente evocado<sup>18</sup>.

Carlos Saura, por su parte, afrontó un alto riesgo al realizar su obra *La noche oscura* (1988); la prisión a la que se vio sometido San Juan de la Cruz y la transformación mística que vivió en aquellos momentos se reflejan (dentro de lo posible) en un filme difícil y en el que la fuerza espiritual es altamente singular.

Si anteriormente citábamos el hecho de que un personaje como Juana de Arco hubiera merecido una atención constante a lo largo de la historia de este medio, no nos puede extrañar que en los últimos años también se haya producido una aproximación a su figura. *Juana de Arco* (Jeanne d'Arc) dirigida por Luc Besson en 1999 se nos presenta como una obra inmersa en el exhibicionismo espectacular de las grandes superproducciones (Juana viene a ser un líder militar activo y enérgico en un contexto en el que lo maravilloso está desprovisto de cualquier dimensión sobrenatural); la superficialidad en la representación de los aspectos religiosos se intenta suplir recurriendo a claves psicoanalíticas y representaciones fantásticas muy vinculadas a otros modelos cinematográficos de esos mismos años<sup>19</sup>.

Por último, *Teresa, el cuerpo de Cristo* realizada por Ray Loriga en 2007; se trata de una obra que sabe superar las dificultades de transmitir conjuntamente un contexto histórico muy preciso, una personalidad muy fuerte y un misticismo que se empapa toda la obra, para lo cual recurre a una puesta en escena de una gran riqueza plástica y a una utilización singular de los textos teresianos que adquieren una fuerza expresiva muy interesante.

---

<sup>18</sup> Christine de Montvalon: *Ob. cit.*, p- 49.

<sup>19</sup> François Amy de la Bretèque: *Ob. Cit.*, pp. 777-833 y especialmente 798.



*Teresa el cuerpo de Cristo. R. Loriga. 2007.*

Como conclusión de estas páginas podemos constatar la diferencia entre las obras estelares de las décadas centrales del pasado siglo en las que predominaba la finalidad claramente defensora y reivindicativa de la santidad, no alcanzándose estos logros en la mayoría de las ocasiones, y aquellas otras surgidas por la inflexión experimentada conjuntamente por la imagen cinematográfica y los planteamientos historiográficos y que ha dado como resultado una situación actual interesante en la que se realiza una revisión y profundización en las claves de la religiosidad, vinculada a la revisión de las nuevas maneras de hacer historia, a lo que se unen las nuevas posibilidades narrativas y estéticas por las que deambula la imagen cinematográfica actual.



*Thérèse. A. Cavalier. 1987.*



*Thérèse. A. Cavalier. 1987.*